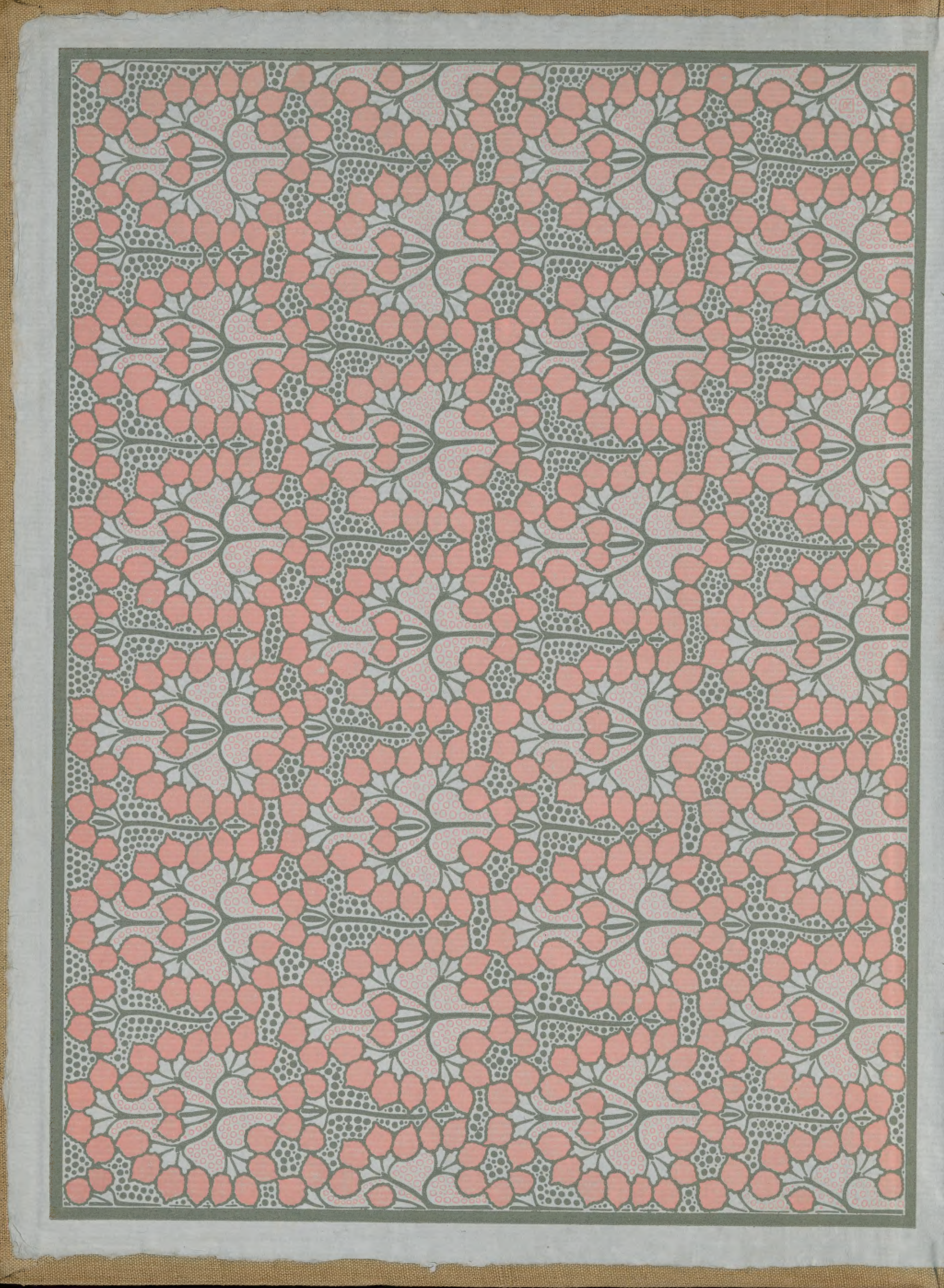
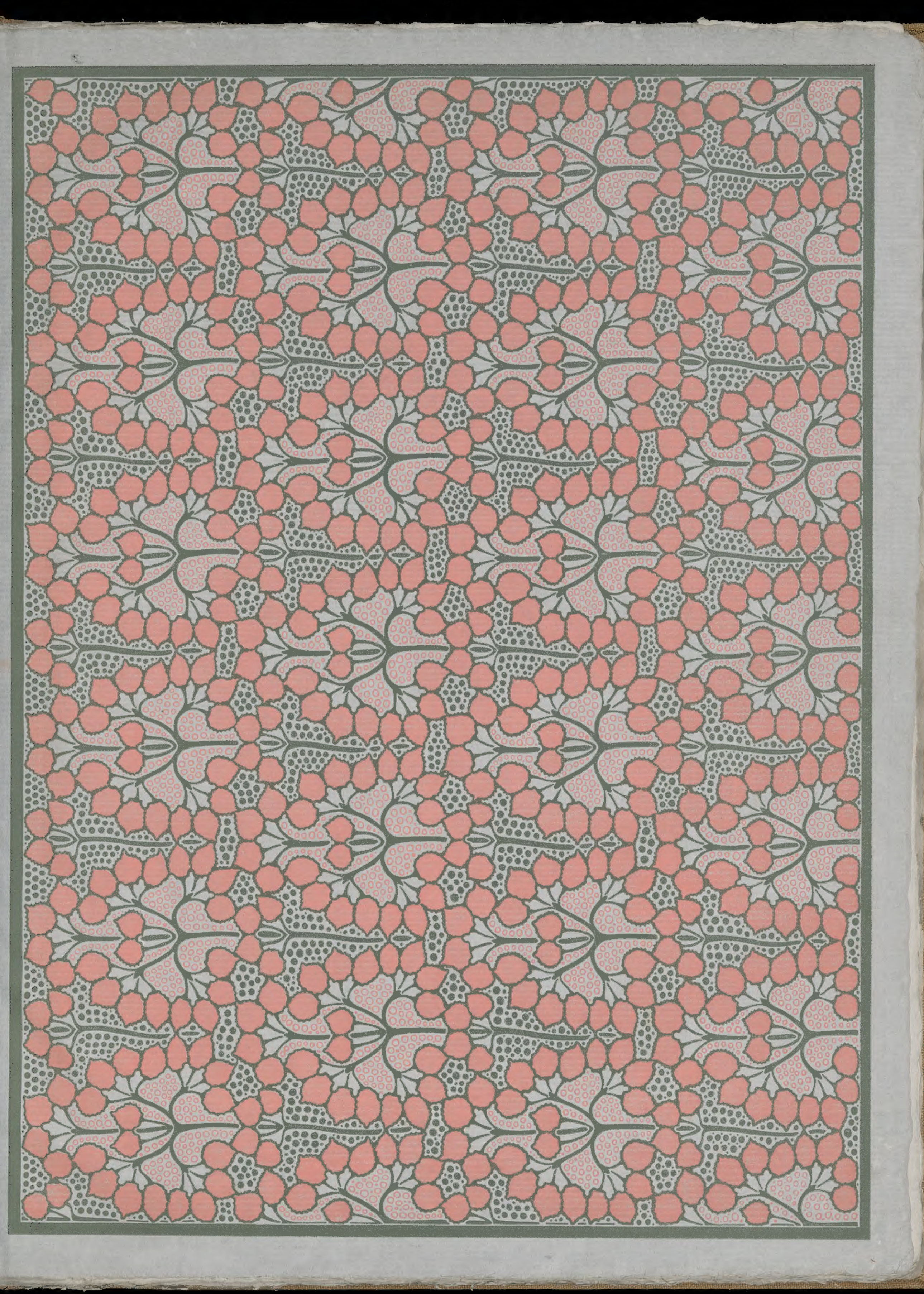
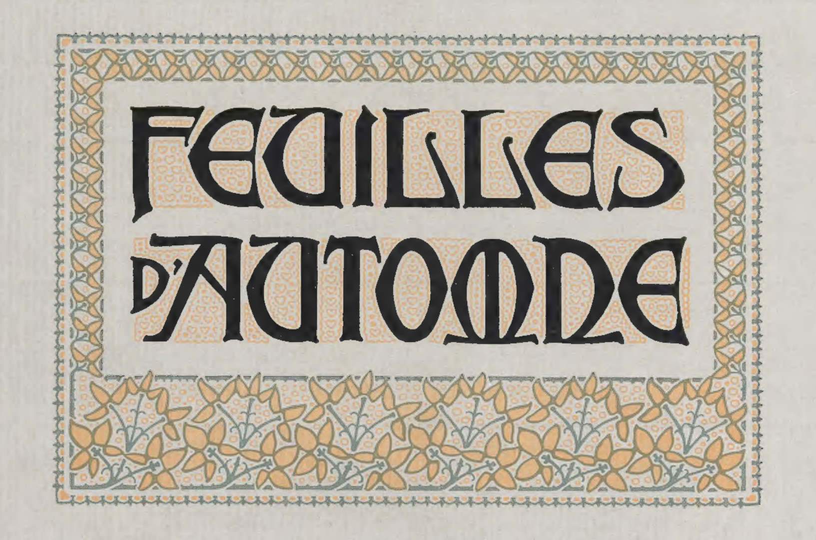
FEUILLES D'AUTOMNE

PAR PHILIPPE ROBERT






PAX
ARMONIA
SCIENTIA


FEUILLES
D'AUTOMNE

No 560

Les clichés des gardes et de la partie ornementale du texte ; la gravure en photochromie et l'impression des hors-textes ont été exécutés par l'Établissement MEISENBACH RIFFARTH et Cie, à Munich. ❧ Le papier des gardes et du texte, les cartons supports des hors-textes ont été fabriqués par la maison PIETRO MILIANI, à Fabriano. ❧ Les caractères typographiques utilisés pour la composition du texte ont été dessinés par EUGÈNE GRASSET, à Paris. ❧ Les fers spéciaux de la couverture ont été gravés par la « PHOTOGRAVURE BIENNA », à Bienne (Suisse). ❧ L'impression du texte et de son ornementation, la reliure du présent volume ont été faites dans les ateliers de la Société anonyme DELACHAUX & NIESTLÉ, à Neuchâtel (Suisse), en l'an mil neuf cent neuf. *Chaque exemplaire de cet unique tirage est numéroté à la presse et relié.*

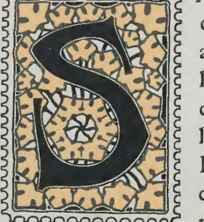
FEUILLES D'AUTOMNE

PAR PHILIPPE ROBERT

PRÉFACE DE PHILIPPE GODET

EDITION PH. ROBERT RIED BIENNE SUISSE

PREFACE



S'IL est un thème descriptif dont la littérature moderne ait tiré de beaux effets, c'est la splendeur des feuillages d'automne. Nous n'avons pas la prétention de le rajeunir. Et l'artiste qui nous prie d'introduire son œuvre auprès du public n'a sans doute pas non plus l'ambition de nous révéler des merveilles si souvent admirées et si souvent décrites.

Mais, parmi ceux qui se plaisent à contempler la somptueuse parure de nos bois au déclin de l'année, combien en est-il à qui l'idée soit venue de considérer de plus près ce tableau où se marient tant de tons éclatants? Combien en est-il qui s'attardent à distinguer le rôle de chaque feuillage dans cette symphonie de couleurs? Et surtout, qui s'avise, après en avoir admiré la magnificence, d'analyser jusque dans ses détails la décoration infiniment riche et variée de ces feuilles que foulent nos pieds?

Il y a là, pourtant, tout un monde de beauté, dont l'étude réserve, à qui sait voir, des surprises et des joies que ne soupçonne guère le promeneur distrait.

Ce trésor me fut révélé le jour où j'aperçus, gisant sur la route, une feuille d'érable décorée de dessins noirs et oranges, du coloris le plus riche et de la fantaisie la plus imprévue. A l'examen, il m'apparut, hélas! que cette brillante aquarelle était le produit de la décomposition et de la mort. Mais je bénis la souveraine Volonté qui ne dédaigne pas de couvrir d'un vêtement royal l'agonie des choses éphémères.

Les feuilles mortes — disons mieux: — les feuilles mourantes sont un des plus magnifiques poèmes que puisse déchiffrer le regard des hommes. La nature y déploie ses inépuisables

ressources d'invention, elle y prodigue la diversité de son caprice, afin, semble-t-il, de donner à ce qui passe, comme une consolation et une promesse, la gloire de l'éternelle beauté.

Par un hasard singulier, j'étais, au retour d'une course d'arrière-saison, tout ému de ces impressions plus vivement ressenties que jamais, lorsqu'un de mes anciens élèves, fils d'un de mes plus chers amis, vint m'apporter les peintures qu'on trouvera reproduites dans cet album. Philippe Robert avait eu l'art de me prendre dans le moment le plus favorable pour obtenir de moi ce que des occupations déjà trop nombreuses m'engageaient à lui refuser : quelques lignes d'introduction dont il pensait avoir besoin.

En a-t-il besoin vraiment, le jeune artiste à qui nous devons ce livre exquis, où une conscience si respectueuse met en valeur un talent si pur et si fin, et qui s'appelle la *Flore Alpine* ? Son nouvel ouvrage ne se recommande-t-il pas d'ailleurs par sa nouveauté même ? Car si les livres sur les fleurs, considérées soit au point de vue scientifique, soit au point de vue pittoresque, sont nombreux, les *Feuilles d'Automne*, illustrées par de grands poètes, n'ont pas encore été illustrées graphiquement par un artiste comme elles le sont ici.

Je ne pouvais cependant me dissimuler et je ne cachai point à l'auteur ce qu'il semblait pressentir lui-même : à savoir que le public pourrait bien éprouver un intérêt moins général et moins vif pour les *Feuilles d'Automne* que pour la *Flore Alpine*.

En s'inspirant de l'étude de la flore alpestre, Philippe Robert avait obéi à son instinct d'artiste; mais il satisfaisait du même coup aux préoccupations utilitaires du public, qui aime fort les belles choses,... à condition de savoir à quoi elles servent. Et si le public a goûté vivement la *Flore Alpine*, c'est, évidemment, que c'est un beau livre ; mais c'est aussi que l'été, à la montagne, on peut l'emporter sous le bras dans ses promenades et comparer les fleurs que l'on cueille avec les images évoquées par le peintre. Voire même on en trouve

la description scientifique et le nom latin, ce qui donne au lecteur l'illusion d'être savant....

Les *Feuilles d'Automne* ne sauraient escompter ce genre de succès; cela d'autant moins qu'elles ne forment point une série complète, présentant une valeur didactique. Elles ne sont que de pures visions de beauté. Or ce n'est point des hommes de notre temps que le vieux poète oserait dire:

Nous faisons cas du beau, nous méprisons l'utile!...

Au premier abord, donc, le public risque de croire que cet ouvrage ne sert à rien.

Mais Philippe Robert a fait en sorte que la splendeur de ses *Feuilles d'Automne* ne fût point pour nous sans quelque profit positif. Il en a tiré de précieuses leçons d'art, — de cet « Art décoratif et appliqué » dont on parle tant aujourd'hui, auquel nos artisans s'efforcent de revenir, auquel aussi tant de personnes de goût consacrent leurs loisirs mondains.

Philippe Robert a réfléchi sur ce sujet, et il a noté ses réflexions comme elles lui sont venues. A-t-il trouvé des idées neuves? ou l'effort de sa méditation personnelle l'a-t-il simplement conduit à ressaisir les lois de l'éternel bon sens et les immuables principes esthétiques? Il ne m'appartient pas d'en juger. Mais j'ai bien le droit de dire que sa petite dissertation m'a captivé, instruit, qu'elle a attiré mon attention sur des points de vue qui étaient nouveaux pour moi et le seront probablement aussi pour d'autres profanes. Il m'a semblé que l'auteur tirait heureusement parti de ses aquarelles pour en illustrer quelques enseignements judicieux, et qu'ainsi texte et planches s'harmonisent et se complètent, les motifs étudiés d'après nature servant d'exemples à l'appui des préceptes.

Aussi aimons-nous à nous figurer des amateurs intelligents et des artisans habiles s'efforçant de transporter telle composition du peintre dans la broderie, la pyrogravure, la peinture sur faïence, etc.... De telle sorte que ces « feuilles » livrées au vent ne seront pas si « mortes » qu'on pourrait croire, mais deviendront bien plutôt des

agents de vie artistique et susciteront dans le monde une nouvelle floraison de beauté.

Philippe Robert n'a rien négligé pour que cela soit. Il a voulu que son livre — indépendamment de ses peintures, reproduites dans tout leur éclat par la photochromie, — fût vraiment un beau livre. Il en a lui-même conçu et préparé l'édition, estimant que le père de l'enfant ne pouvait se contenter de l'engendrer, mais qu'il lui appartenait de le suivre jusqu'à sa maturité. Au lieu de livrer ses belles aquarelles à un commerçant qui en eût réalisé la publication sans la marquer d'un véritable cachet artistique, il l'a dirigée lui-même, avec un souci touchant des moindres détails; il a réuni dans l'exécution de ce travail toutes les chances propres à assurer une œuvre originale et distinguée.

Les spécialistes diront si Philippe Robert a réussi au gré de son ambition. Ce que nous pouvons affirmer, c'est qu'il a poursuivi l'idéal rêvé avec une foi, une persévérance, une probité artistique dont il faut en tous cas le louer et qui doivent trouver leur juste récompense.

Cette récompense, ce serait le suffrage des artistes; mais ce serait aussi celui du grand public, dont l'appui est indispensable à une entreprise qui comporte de si grands frais et de si grands risques.

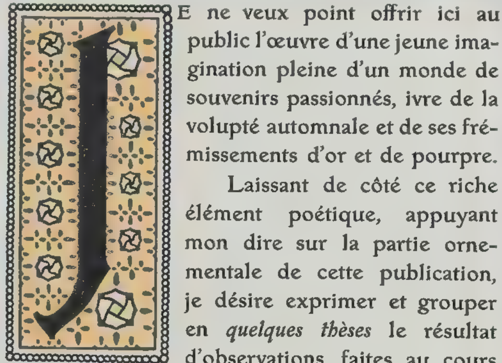
Il nous semble impossible que Philippe Robert ne force pas l'attention de nombreux amateurs par une illustration pleine du religieux respect de la nature, du sentiment délicat et sûr de la forme et de la couleur, et d'une véritable distinction dans l'exécution.

Ce sont là des qualités auxquelles ceux-là même sont sensibles qui ne savent pas les discerner par l'analyse. A feuilleter cet album, on se sent en face d'une œuvre noble et haute, où un véritable artiste a mis tout son cœur.

Voëns, près Neuchâtel, Juillet 1909.

Philippe Godet.

INTRODUCTION



JE ne veux point offrir ici au public l'œuvre d'une jeune imagination pleine d'un monde de souvenirs passionnés, ivre de la volupté automnale et de ses frémissements d'or et de pourpre.

Laissant de côté ce riche élément poétique, appuyant mon dire sur la partie ornementale de cette publication, je désire exprimer et grouper en *quelques thèses* le résultat d'observations faites au cours de mes recherches de la Beauté appliquée aux arts plastiques et spécialement aux arts industriels.

En parcourant les vastes halls de quelque exposition d'objets d'art, les salles de nos musées, en conversant dans tel ou tel salon particulier, on a le plaisir d'être pour un instant en contact avec un public qui paraît fort sensible aux jouissances esthétiques, voire même.... bon juge en la matière !

Hasarderons-nous quelque question indiscrète à l'adresse de l'une ou l'autre de ces personnes disposées à donner leur avis ? Lui demanderons-nous de préciser son appréciation, de la motiver ? Hélas ! il se pourrait que ce fût en vain : il est moins compromettant de rester dans le domaine des généralités aux conclusions multiples....

Or, être incapable de *préciser un jugement artistique* est une chose fort regrettable. Car chacun est quotidiennement appelé à faire un choix de cet ordre, en entrant chez une couturière, une modiste ou un tailleur, chez un tapissier, un menuisier, un négociant en objets de céramique, un libraire ou un relieur. — Que je le veuille ou non, je me vois sans cesse dans

l'obligation de me prononcer et d'enrichir la société de quelque chose de laid, de médiocre ou.... de beau.

Le public cultivé, comme tout autre, ne se rend pas un compte exact de la gravité de cette question.

Combien n'y aurait-il pas plus de grâce dans nos relations sociales, plus de calme dans la vie, plus de félicité, si la recherche attentive de la beauté remplissait mieux notre cœur?

L'éducation artistique de nos nations civilisées a été mal entreprise. Il me semble que nos sociétés d'art et nos gouvernements ont voulu établir le faîte de l'édifice avant ses fondements.

Les premiers éléments de toute évolution vers le Beau ne se trouvent-ils pas, d'une part dans l'étude de la Nature, de l'autre, dans celle des meilleurs produits des *arts industriels*? Etre décemment vêtu, avoir un « chez soi », quelques meubles, de la vaisselle, des livres.... voilà ce qui est indispensable à la vie. Lorsque l'éducation sera comprise de manière que chacun puisse acquérir le nécessaire et que cette appropriation soit conforme aux règles du Beau, alors on pourra songer au développement splendide des arts moins terre à terre.

Au lieu de cela, nos sociétés ont premièrement cherché à favoriser la peinture et la sculpture, et les arts de l'artisan sont restés en souffrance.

C'est la même erreur qui a été commise dans le domaine de l'instruction publique où, d'une manière assez générale, les autorités compétentes ont plutôt visé à faire des théoriciens que d'utiles praticiens. Depuis quelques années pourtant, dans nos pays d'Occident, d'intéressants essais de groupement des produits des Arts décoratifs ont été tentés. Mais ces collections sont encore rares, elles ne sont pas toujours ordonnées de la manière la plus heureuse pour l'éducation systématique du public.

Où nos architectes, menuisiers, céramistes, tisserands iront-ils s'imprégner de beau ? Où aller chercher des collections publiques de moulages d'œuvres architecturales, de maquettes de constructions, de meubles, de tapisseries, tentures, tissus, broderies, dentelles, objets de passementerie, de fer forgé, d'orfèvrerie, de verrerie, de céramique, de reliure, le tout bien exposé et groupé suivant les pays, les époques, les usages ?

La ville de Paris qui — à elle seule — renferme de telles richesses dans ce domaine, ne rend qu'une partie des services inappréciables qu'elle pourrait rendre, par le fait que ces collections n'ont pas pu être réparties suivant l'ordre indispensable en ces matières, en vue de l'éducation des artisans et d'un chacun.

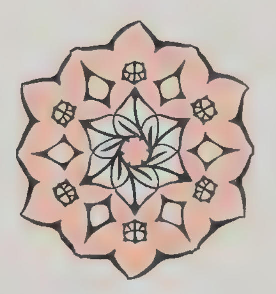




OUR aider à la remise en honneur de ces arts élémentaires et au développement harmonieux du sentiment de la beauté concrète parmi nous, les jeunes, — qui sommes résolus à tenter dans notre vie la réalisation du Beau total, multiple et un, — j'ai composé ces quelques pages. J'ai précisé certaines lois qui me paraissent être à la base de toute manifestation décorative de l'Art.

Pour livrer un travail personnel qui puisse rendre quelques services — non pas tant aux artistes qu'aux amateurs que préoccupent ces problèmes d'esthétique, et qui désirent s'entourer de belles choses, — au risque d'être incomplet, je me suis résolument écarté des volumineux traités de dessin et de peinture, conçus avec une érudition remarquable, mais dont le public ne peut guère prendre connaissance. — Il faut voir ici un essai... et nullement un exposé définitif.

Au cours du texte qu'on va lire, je me suis permis, en mentionnant tel principe, de renvoyer le lecteur à l'une ou l'autre des illustrations de ce travail comme à une application concrète de la théorie énoncée. Ce n'est certes pas que je veuille proposer ma prose et les planches qui la corroborent comme l'idéal réalisé. Si elles peuvent servir *d'indication d'une voie utile à suivre* en notre époque de transition, je serai déjà bien satisfait de ce succès.





EUILLES D'AUTOMNE

INDICATIONS RELATIVES A LA TRANS-FORMATION DES DOCUMENTS DE NATURE EN VUE D'UNE OEUVRE DECORATIVE

TEXTE, LETTRINES, ENCADREMENTS, HORS-TEXTE DE Ph. ROBERT

ART ET PAIX

PAR le fait que l'art véritable nous place au-dessus du « va-et-vient », du désordre, du bruit, du chaos dans lequel nous vivons aujourd'hui, il fait régner dans l'âme une paix féconde qui ranime tout l'organisme intérieur.

Toute composition exécutée en vue des arts industriels — plus encore que l'élaboration d'une peinture ou sculpture — doit produire une impression de repos. L'ensemble de l'œuvre doit donc être largement empreint d'*unité*.

Il est naturel que les produits des arts plastiques aient une tenue calme. Le mouvement qui déplace le centre de gravité au point que le sujet soit dans un état d'équilibre instable, ce mouvement — si charmant parfois dans la nature vivante — étant immobilisé par l'artiste, devient inquiétant et aussi désagréable le plus souvent que la photographie instantanée d'une foule en marche. Le mouvement ne peut être admis dans une œuvre d'art qu'à la condition d'être équilibré d'une manière ou d'une autre, ou rythmé, comme Phidias nous le montre glorieusement dans sa frise du Parthénon. C'est en partie à cause de leur mouvement désordonné que la plupart des tableaux militaires ne peuvent pas être classés parmi les œuvres d'art d'ordre supérieur.

Délaissant les multiples questions que soulève le modelé des volumes dans les œuvres décoratives, comme étant en partie étrangères à la tendance de cette publication, je n'aborderai que certains problèmes de dessin et de couleur.


PREMIERE
PARTIE
COMPOSITION
DU DESSIN

DES LIGNES INFLUENTES

NE composition artistique d'une certaine envergure sera gouvernée par quelques grandes lignes.

L'HORIZONTALE, plus que toute autre ligne, contribue à donner une impression de *repos* et de grandeur.

Dans une construction architecturale, qui doit offrir l'aspect d'une chose stable, la multiplicité des grandes horizontales sera toujours heureuse. L'entablement des temples grecs présente souvent jusqu'à dix horizontales importantes. Les Egyptiens — comme les Grecs — ont établi les motifs de leurs bas-reliefs imposants sur un terrain représenté par l'horizontale la plus rigide, qui donne une souplesse merveilleuse aux sujets vivants de ces décorations. En peinture — même dans la représentation des scènes les plus gaies — l'horizontale donnée par le terrain, par une ligne architecturale, une étendue de pré, un étang, l'océan, l'horizon, un nuage, est la très bienvenue. Dans le mobilier, elle s'impose d'elle-même, ainsi que dans les grandes compositions céramiques et jusque dans les broderies, reliures, etc....

LA VERTICALE. — Cette ligne donne à un moins haut degré l'impression de la stabilité, du délassement : Tout objet en mouvement tend par sa chute à suivre la ligne verticale. L'aspect de plusieurs verticales réunies a quelque chose de *grave*, de solennel même, qui sied aux édifices religieux, où les verticales des murs extérieurs se trouvent multipliées par les colonnades. Plus le catholicisme a voulu donner à nos nations civilisées la sensation du sublime austère, plus il a allongé les verticales de ses édifices en élevant leur faîte et leurs tours. Il est plus facile

de communiquer la pensée du tragique dans un tableau en hauteur où abondent les verticales, qu'en une toile toute en longueur sillonnée de quelques horizontales.

LES OBLIQUES. — Difficiles à équilibrer, laissant *l'insécurité* dans l'âme par le fait de la chute qu'elles paraissent supposer, ces lignes n'existent pour ainsi dire pas dans les grandes manifestations de l'Art. Ce sont souvent elles qui nuisent le plus à la beauté des tableaux d'Alpe.

Dans les petits travaux industriels, comme des carrelages en couleurs, les diagonales entrecroisées peuvent former, suivant les cas, de nouvelles figures intéressantes, qui enrichissent l'ensemble du travail. Les dessins géométriques de quelques tapis antiques sont tout à fait charmants. Mais ces obliques ne peuvent plus être considérées comme lignes influentes dans ces cas-là.

LE CARRÉ. — Presque inconnu dans l'antiquité comme élément décoratif, si ce n'est lorsqu'il était donné par les matériaux de construction, le carré vient de trouver un emploi journalier dans certaine école allemande, qui s'en est servie pour les décorations les plus diverses sur pierre, boiseries, tentures, vaisselle.

LES COURBES. — Plus les lignes droites donnent l'impression de l'immobilité, plus les courbes symbolisent le mouvement, *la vie*. Si leur emploi doit suivre des lois plus complexes, le résultat peut en être d'autant plus remarquable.

L'emploi d'une courbe nécessite souvent celui d'une seconde courbe qui l'équilibre. Ce principe architectural a donné naissance à la forme ogivale indiquant un mouvement vertical qui — dans les cathédrales — augmente l'effet que les constructeurs ont tenu à donner par les hautes colonnades.

Il est des compositions décoratives moins

simples, de nombreuses frises grecques avec figures en bas-relief, où les courbes multiples, avec leur liberté d'allure, obéissent néanmoins aux règles du rythme et produisent l'effet d'une danse bien cadencée.

Selon l'universelle loi de contraste, dont les applications naturelles se rencontrent à chaque pas, les droites font vivre les courbes et celles-ci accentuent l'impression de repos donnée par les droites. C'est peut-être l'observation de cette loi qui a amené des artistes de tous temps à faire serpenter des courbes entre deux droites parallèles. Cette combinaison paraît mieux relier entre elles les diverses parties d'un tout, que ne le ferait une nouvelle parallèle ou quelques transversales. Certains primitifs italiens utilisèrent ce « procédé » dans la décoration de cadres de tableaux. Les Indous, les Chinois ne l'ont pas méprisé. (Voir les encadrements de ronces et d'églantier du présent texte et le projet de broderie de la planche XVII.)

Dans de nombreuses pièces rondes de céramique, les courbes se développent comme les rayons d'une roue motrice et paraissent donner à l'objet un mouvement rotatoire. (Projet de plat décoratif, planche XIII.)

LE CERCLE. — Courbe complète, parfaite, la circonférence est sans doute l'une des lignes les plus simples et les plus vivantes à la fois qui se puisse concevoir.

La figure du cercle a été utilisée à profusion et de la manière la plus heureuse par les Assyriens : ils en firent des motifs d'anneaux, de roues, de grandes marguerites et fleurons variés. D'autres arts antiques en connurent également les charmes. Les Gothiques en firent leurs rosaces ou les multiplièrent, accolés les uns aux autres entre deux droites, dans leurs belles grilles de fer forgé, dans des décorations de meubles, dans des frisés de pierre. Il n'est pas d'art industriel qui ne puisse utiliser cette figure avec bonheur.

TROIS PRINCIPES SIMILAIRES

SYMÉTRIE. — De multiples moyens peuvent concourir à bien équilibrer une composition. Il n'en faut négliger aucun.

L'un des premiers qui s'offrent à notre imagination est l'arrangement symétrique, parce qu'il nous est enseigné par la nature. La presque totalité des êtres animés est symétrique, depuis les quadrupèdes, les reptiles, les oiseaux, les poissons jusqu'aux insectes. Ils ne le sont peut-être que dans un sens, ce qui nous montre avec quelle aisance la nature sait se soumettre à ce principe et s'en libérer. Mais les quelques animaux qui ne sont pas symétriques, la sole par exemple, choquent notre vue comme celle d'êtres anormaux. Dès que la symétrie est rompue dans le corps humain par suite d'accident, il y a disharmonie, laideur : un principe fondamental de la beauté a été évincé. Cette symétrie se retrouve jusque dans le monde végétal, dans celui des cristaux comme parfois dans la configuration des terrains.

Les grands arts de l'Antiquité ont bien souvent soumis leurs compositions à cette loi. Bien des sculptures de provenances égyptienne et grecque en font foi. Les architectes de ces nations, comme ceux d'Orient, jusqu'à ceux du gothisme, construisirent presque sans exception les édifices religieux sur un plan symétrique. Les peintres primitifs italiens et ceux de la Renaissance composèrent des fresques à données symétriques. Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler tant d'œuvres remarquables de cette époque, représentant tel ou tel épisode de la vie du Christ, de la Vierge et des Saints. Il arrive sans cesse dans ces travaux qu'un sujet central scinde la composition en deux parties égales et qu'à un certain nombre de figurants

de droite corresponde un nombre équivalent de personnages sur la gauche ou un mas de maisons occupant une surface analogue et faisant une tache de valeur semblable. C'est parfois dans ce but de l'équilibre à trouver que des édifices sont reproduits dans ces peintures en des dimensions pareilles à celles des personnages placés sur le même plan.

Quelques peintres contemporains cherchent à remettre en honneur ce principe. Par contre l'architecture nouvelle lutte avec raison dans bien des cas, contre l'application trop servile que l'on a faite de cette loi au dix-neuvième siècle. Mais l'art du meuble ne paraît pas pouvoir s'y soustraire entièrement. (Projet de panneau de bois découpé, planche XVII et autres motifs décoratifs de cette publication.)

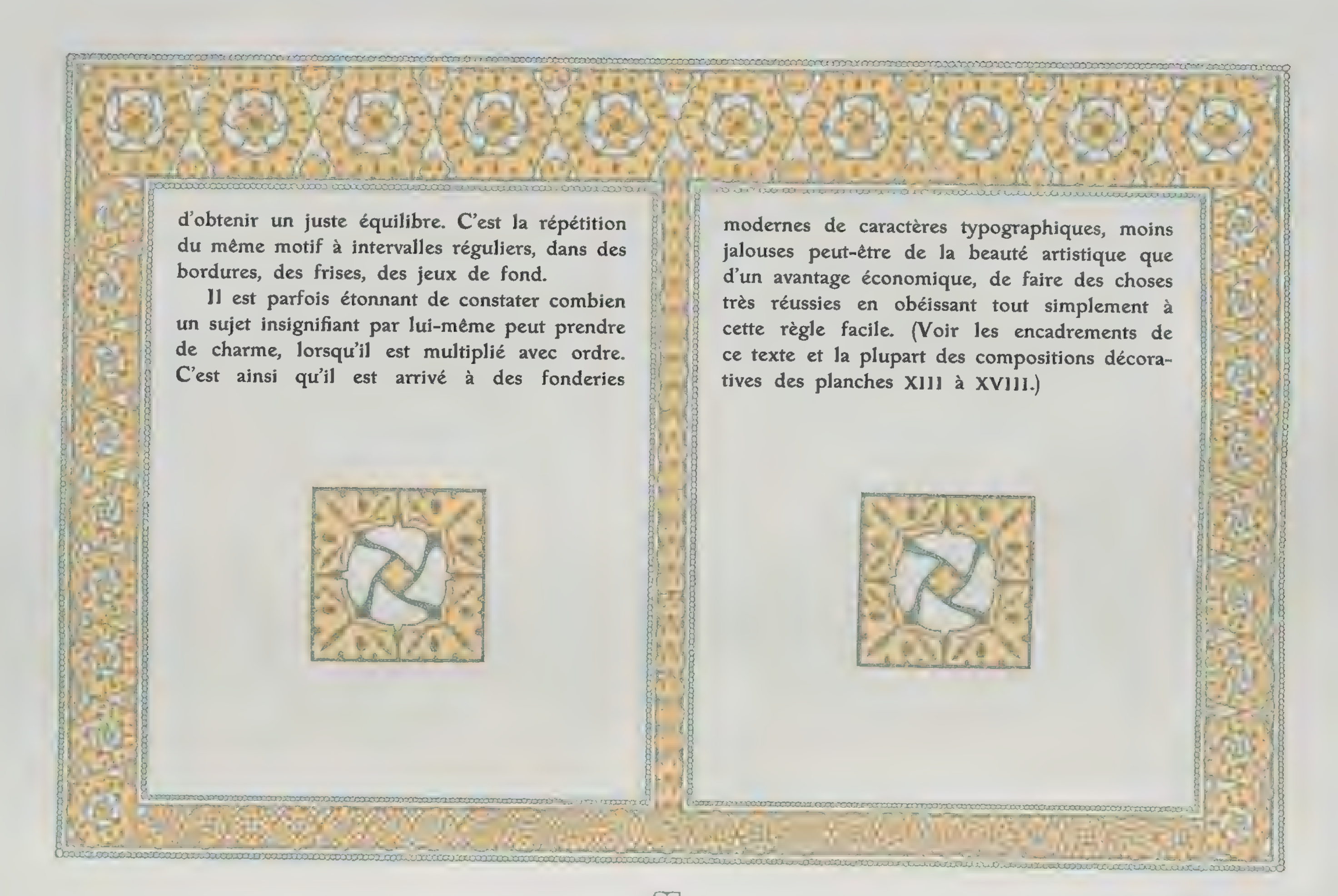
L'EQUILIBRE. — La symétrie, nous l'avons laissé entrevoir, peut devenir ennuyeuse. L'équilibre ne le sera jamais. Il est de rigueur.

Il peut être établi dans une composition par les éléments en apparence les plus hétérogènes.

Un paysage traversé par l'oblique importante d'une chute de montagne, peut être équilibré par une bande de nuage horizontal ou même par un cumulus dont l'intérêt sera assez grand pour relever la composition boiteuse. Un groupe de figurants bien placé, la ligne ascendante d'un chemin pourront produire un effet semblable.

Les Japonais ont gravé d'abondantes estampes dont tout le motif se trouve déjeté vers l'un des angles de l'illustration. Mais la grande surface restée vide est alors sillonnée par un oiseau de passage dont le mouvement balance l'effet produit par d'autres lignes influentes. Une signature, un titre, une explication en caractères idéographiques suffisent ailleurs à enlever au vide signalé sa nullité, tout en laissant dans le cadre une grande surface simple, tranquille, reposante.

LA RÉPÉTITION. — Dans le domaine des arts industriels, il y a un moyen bien simple



d'obtenir un juste équilibre. C'est la répétition du même motif à intervalles réguliers, dans des bordures, des frises, des jeux de fond.

Il est parfois étonnant de constater combien un sujet insignifiant par lui-même peut prendre de charme, lorsqu'il est multiplié avec ordre. C'est ainsi qu'il est arrivé à des fonderies modernes de caractères typographiques, moins jalouses peut-être de la beauté artistique que d'un avantage économique, de faire des choses très réussies en obéissant tout simplement à cette règle facile. (Voir les encadrements de ce texte et la plupart des compositions décoratives des planches XIII à XVIII.)

DES VALEURS ET DES TONS



VANT d'aller plus avant dans notre aperçu, et pour prévenir toute confusion, je tiens à m'expliquer sur deux termes, qui reviendront souvent dans la suite de ce travail. Je les définirai par quelques exemples.

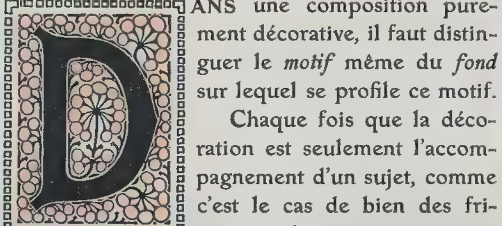
Le blanc et le noir absolus représentent les deux *valeurs* les plus éloignées l'une de l'autre qui se puissent imaginer ; tandis que le rouge et le vert sont deux *tons*, qui sont à chacune des extrémités de l'échelle des couleurs; mais ces deux tons, si différents, peuvent être de même valeur : l'un peut n'être ni plus foncé, ni plus clair que l'autre. Deux vermillons, l'un sombre, l'autre plus clair, peuvent être de même ton, ils ne sont pas de même valeur. Un rouge orangé et un carmin bleuté, aussi foncés l'un que l'autre, sont de même valeur, non de même ton. Dans le ton unique que nous offre une photographie, on constate une infinité de valeurs. Des valeurs multiples peuvent exister dans un dessin ; les tons ne font leur apparition enchanteresse qu'avec la couleur.

On entend par valeur montée, une valeur sombre. Un ton pur, un ton entier est, en pratique, celui qui est obtenu par une seule couleur vive et non par mélange, celui qui a le maximum d'éclat.

C'est avec une persévérance, une perspicacité, une science dignes d'éloge que les écoles coloristes actuelles se sont mises à l'étude de ces délicates questions, pour satisfaire aux exigences d'un œil de plus en plus analytique et sensible à la multiplicité infinie des valeurs et des tons. Partant des observations de nos aïeux, on a par exemple formulé ce paradoxe : En plein air, certains blancs peuvent être plus sombres que

des noirs ; tant il est vrai que la différence d'éclairage transpose toutes les valeurs.

PROFIL DU SUJET DÉCORATIF


ANS une composition purement décorative, il faut distinguer le *motif* même du *fond* sur lequel se profile ce motif.

Chaque fois que la décoration est seulement l'accompagnement d'un sujet, comme c'est le cas de bien des frises, encadrements, tapisseries, papiers peints, carrelages de faïence, broderies diverses, l'équilibre convoité et un effet heureux pourront être produits par un *dessin remplissant également tous les vides,* par des masses occupant des surfaces à peu près égales, à moins que tel motif saillant ou un vide important que l'on réserve, ne se retrouvent à distance fixe dans la décoration pour en rompre la monotonie.

Le petit portique persan du seizième siècle, conservé au Musée du Louvre, portique de faïence blanche avec œillets et tulipes outremer sombre et feuillages turquoise vert, en est un merveilleux exemple. Les tiges, les fleurs, les boutons, les feuilles sont groupés, ajourés de manière que tous les petits vides soient également répartis. Et combien le balancement symétrique des lignes en est bienfaisant !

On pourrait également considérer avec profit à ce point de vue de nombreuses petites frises grecques jusqu'aux grands entablements des temples hellènes, où la figure humaine est mise à contribution, des bordures en bas-relief romanes, gothiques et de la Renaissance, des porcelaines d'Extrême-Orient, des faïences italiennes, bretonnes, rouennaises, des broderies coptes, des brocatelles espagnoles et velours gaufrés du seizième siècle, et tant d'autres merveilles recélées dans nos musées d'Occident.

Il y a deux manières d'appliquer ce principe. Il y en a une qu'on pourrait peut-être appeler ancienne, par rapport à la seconde qui me paraît plus moderne. La première peut donner un résultat plus riche, la deuxième un effet plus simple et parfois plus délicat de couleurs.

Le premier procédé, illustré par la plupart des exemples que nous venons de citer, consiste à *décomposer le motif décoratif en une infinité de petites masses également réparties sur un fond beaucoup plus clair* ou plus sombre, qui se trouve à son tour morcelé en une multiplicité de petits jours. (Interprétations de rosier en fruits, planche XIII et titre.)

La surface ainsi décorée paraît d'autant plus grande que son ornementation se compose de masses plus petites. Il arrive sans cesse en effet qu'une décoration ne produise pas le résultat cherché, parce qu'elle n'a pas été conçue premièrement en vue d'une surface aussi réduite que celle dont on dispose : son ornementation trop massive fait paraître la pièce trop petite.

Et puis, la multiplicité des petites masses donne par elle-même une grande, *richesse* au décor, ce qui permet de diminuer le nombre des couleurs à employer, considération qui peut avoir à l'occasion sa grande importance.

C'est parce que la richesse peut être un élément du beau, que la simplification de dessin recherchée par certaines écoles modernes de peinture, lorsqu'elle va jusqu'à la pauvreté, ne produit pas un résultat aussi satisfaisant que celui auquel on peut s'attendre.

Enfin, en tenant compte de cette donnée, la décoration — très lisible parce que bien silhouettée — joue son rôle sans s'imposer. Elle est discrète, tranquille. Tandis qu'un décor formé de grandes taches plus ou moins compliquées, se profilant sur un fond beaucoup plus clair, s'imposera davantage, tout en étant peut-être moins lisible !

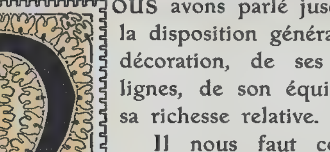


La seconde manière de faire tend à étendre le sujet de façon à *dissimuler le fond presque complètement.* (Second projet de catelles d'érable, planche XIII.)

Il faut mettre l'esprit en repos. Il ne faut pas qu'il y ait lieu de se demander si c'est le fond ou le sujet même qui doit attirer le plus l'attention. Il ne faut pas de dualité.

Si les différentes parties du motif ont un profil très simple, si ce sont des feuilles rondes, par exemple, la décoration sera tout de même lisible.

Les masses étant plus grandes, il sera moins difficile de trouver de belles harmonies qu'en suivant la méthode précédente. Dans ce but, le motif sera sensiblement de même valeur que le fond ; car il est à remarquer, en face de la nature, qu'on est plus aisément séduit par une harmonie de valeurs semblables que de valeurs très différentes.



OUS avons parlé jusqu'ici de la disposition générale d'une décoration, de ses grandes lignes, de son équilibre, de sa richesse relative.

Il nous faut considérer encore à un autre point de vue de quelle manière on peut tirer le meilleur parti possible du sujet même à interpréter.

Je m'explique en formulant la proposition suivante :

Quand il s'agit de décoration, il est avantageux *d'étudier les sujets que nous offre la nature sous leur plus grande superficie* : les animaux.... de profil, les feuillages.... de face. Les raccourcis exagérés sont rarement heureux.

La figure humaine a une telle splendeur de proportions, qu'on peut en tirer un beau parti dans ses attitudes les plus variées. Toutefois, les têtes sont généralement plus caractéristiques vues de profil que sous un autre aspect.

Quant aux *animaux*, j'ai spécialement en vue les quadrupèdes et les oiseaux. Si l'on observe la plupart des bas-reliefs et des peintures égyptiennes, les hiéroglyphes, les travaux des Assyriens, les colossales décorations de briques émaillées des Persans, la frise du Parthénon, les vases étrusques, de nombreuses porcelaines orientales, certains travaux d'origine celte, romaine ou provenant des tribus incultes du centre de l'Afrique, on est amené à faire cette constatation : ces peuples si divers ont tous remarqué que les animaux vus de profil présentent un sujet décoratif infiniment plus heureux que lorsqu'on les envisage de quelque autre manière.

Il est regrettable que nos peintres animaliers modernes aient si peu recherché le style que cette loi fait aisément découvrir dans chaque être vivant.

D'autre part, les belles manifestations des arts anciens nous présentent généralement les *feuillages* vus de face : se représente-t-on autrement les feuilles de lotus, les palmes et palmettes grecques, les feuilles de vigne, de figuier, de chêne, de laurier ? — J'ai cherché à tenir compte de cette observation dans les diverses illustrations de cette publication.

Quant aux *fleurs*, dont le modelé est plus complexe, il faut trouver une solution pour chaque cas. Le bouton et la fleur entr'ouverte du lis blanc sont aussi charmants de profil que la fleur très épanouie vue de face. Le narcisse des poètes, la grande marguerite, le bleuet forment de ravissants motifs, lorsqu'on les étudie de face. La plupart des *fruits* et des graines sont plus décoratifs vus de profil que de face.

Dans la grande majorité des cas, il sera donc avantageux de caractériser ces sujets de nature en les prenant sous leur superficie la plus étendue.

DU FOND



CE n'est pas le tout de découvrir quelques belles lignes, de grouper heureusement les principales masses de sa composition, de bien profiler chaque partie de son sujet. Il est des motifs aux lignes charmantes, à la silhouette délicieuse par elle-même.... Les patientes recherches de la beauté plastique que ce résultat suppose peuvent être en partie annulées, quant à leur effet final, si l'on n'a pas pris soin d'étudier en même temps la *forme des vides laissés sur le fond par le sujet*, et ce sont ces lignes, qui n'ont pas été cherchées, qui enlèvent aux formes voulues leur noblesse. On ne saurait trop y veiller lorsqu'il s'agit de motifs se touchant dans toutes leurs parties. (Frise de ronces, planche XIV.)

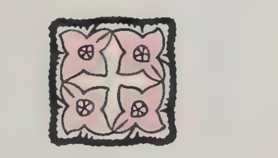
Des carrelages émaillés du treizième au seizième siècle, d'origine française et hispano-mauresque, présentent dans leur décor des ajours formant un motif nouveau, qui corrobore à merveille celui du sujet même. Il arrive parfois, lorsque ces vides du fond sont très simples et d'une tout autre valeur que le sujet, que ce sont eux qui forment le motif le plus apparent. (Projets de catelles de ronces et d'érable, planches XV et XVI et motifs de ronces des culs-de-lampe.)

Cette réflexion se trouve justifiée en partie par le fait que la loi du contraste poursuit l'artiste où qu'il aille, et qu'ici, les formes convexes font valoir les formes concaves, et vice-versa.

JEUX DE FOND. — S'il est opportun de châtier la forme des découpures faites par le sujet sur son fond, il ne l'est pas moins — lorsque ce fond a encore quelque étendue — de le faire vivre par un jeu approprié.

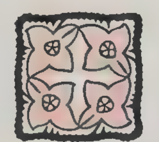
Dans d'intéressantes porcelaines chinoises conservées dans les collections de M. Grandidier, aux Salles d'Extrême-Orient du Louvre, on peut remarquer que, lorsque ces pièces étaient encore à l'état de biscuit, les artistes ont gravé, sur l'espace réservé au fond, de gracieuses courbes, des combinaisons géométriques ou de charmants dessins s'entrelaçant. Puis, le fond a été recouvert d'un émail uni qui, après la cuisson, se trouva posséder une vie qu'une surface plane ne saurait avoir d'elle-même.

Mais, le plus souvent, ce jeu de fond a sa couleur propre. Il peut être formé de diagonales

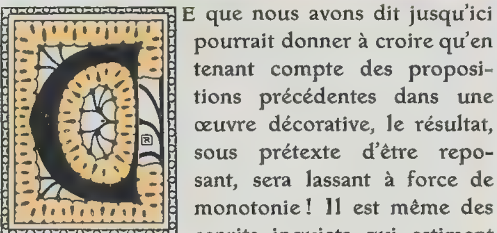


entrecroisées, c'est le « grain d'orge » de certains bois sculptés, de fleurons disposés en quinconce ou d'une infinité d'autres petits motifs se répétant plus ou moins régulièrement. (Décors d'ellébore et d'ancolie, planches XV et XVI.)

De toute manière, il enrichit infiniment la décoration. Il permet, s'il est coloré, d'élever ou d'abaisser la valeur du fond ou d'en modifier le ton, de rectifier ainsi un rapprochement de couleurs malheureux entre le sujet et le fond. Enfin, il peut établir une parenté entre ces deux éléments de la composition, parenté qu'il est parfois difficile d'obtenir autrement.



DE LA DIVERSITÉ!



CE que nous avons dit jusqu'ici pourrait donner à croire qu'en tenant compte des propositions précédentes dans une œuvre décorative, le résultat, sous prétexte d'être reposant, sera lassant à force de monotonie ! Il est même des esprits inquiets qui estiment ennuyeux tel ou tel grand œuvre antique, parce que celui-ci est gouverné par cet esprit d'ordre et de grande simplicité. Il se peut en effet qu'il y ait une certaine monotonie dans l'unité d'une grande composition décorative. Je ne pense pas que ce soit un grand mal.

Il y a pourtant là un écueil à éviter.

Au sein de l'unité la plus remarquable, la Nature nous enseigne la diversité. Et c'est cette infinie variété qui donne à toutes choses leur valeur supérieure, parce qu'elles se font valoir l'une par l'autre. La puissance du tronc et des branches maîtresses d'un chêne donne à sa ramille une légèreté exquise. La multiplicité des petites courbes des feuilles met en valeur la seule grande ligne simple de la branche qui les porte. La diversité dans la grandeur des feuilles d'une seule plante prête également à celles-ci un charme spécial. Les disques de feuilles rondes font naître les formes concaves des vides laissés entre eux, et les uns font valoir les autres.

Il en est de même des colorations. Les harmonies qui se fondent l'une dans l'autre sur une seule feuille d'automne, donnent une précision adorable aux lignes vivantes des nervures. Les tons effacés de quelque lointain exaltent les tons purs du premier plan.

On pourrait multiplier à l'infini ces exemples. Mais ils suffisent à préciser ma pensée, et à montrer de quelles ressources l'artiste dispose, lorsqu'il peut arriver à tenir compte des appli-

cations naturelles de cette loi de la diversité.

Il ne faut pas oublier, en outre, que *la multiplicité des procédés d'arts décoratifs* suppose des interprétations diverses du même sujet. Une composition faite en vue du fer forgé, ne saurait être pareille à un modèle de bois sculpté, de papier peint ou de reliure. C'est à tort que certains fabricants ont accompli le tour de force de reproduire servilement en mosaïque ou en Gobelins, par exemple, des peintures qui n'avaient nullement été conçues dans ce but, ou qui l'avaient été par des artistes qui ne se préoccupaient pas des exigences du procédé. Tant au point de vue artistique qu'au point de vue économique, le résultat n'est pas en rapport avec l'effort tenté.

Les travaux exécutés en vue de l'un ou de l'autre de ces procédés, supposent souvent une simplification spéciale.

Dans un dessin combiné en vue du bois découpé, il est bon, pour que l'objet une fois exécuté ait la solidité voulue, de simplifier les contours, d'établir de nombreux points de contact entre les diverses parties du sujet, de donner de la force aux éléments trop faibles du motif choisi. (Motif de bois découpé et sculpté, planche XVII.)

Pour la peinture sur porcelaine et l'émaillage de la faïence, il est avantageux de n'introduire dans le projet que des tons plats, puisque les matières vitrifiables les donnent mieux que les tons ombrés. (Divers décors de céramique, planches XIII à XVIII.) La broderie, pouvant s'exécuter de bien des manières, suppose également divers genres d'interprétation.

Tout cela manifeste avec quelle souplesse il faut être prêt à transformer son dessin, suivant le mode de sa reproduction.


SECONDE
PARTIE
HARMONIES
DE COULEURS

DE L'IMPORTANCE DU VERT

i la Nature doit être notre première inspiratrice en cette matière, comme en d'autres, il me semble opportun de considérer dans quelle proportion elle nous présente les principales couleurs les unes par rapport aux autres.

Le ton le plus répandu sur terre ferme est, sans contredit, un vert chaud, puis viennent les bleus d'eau et de ciel et les jaunes d'ocre plus ou moins foncés. Voilà quelles me paraissent être les trois couleurs dominantes de la Nature. Après viennent les tons sombres, pour ne pas dire le noir, quelques tons purs : le blanc, le jaune et le rouge.

Le vert, dans sa diversité infinie, passant du cadmium au bleu et des valeurs les plus sombres aux plus gaies, est le fond normal, le canevas sur lequel brode la Nature, suivant les procédés les plus somptueux. C'est sur du vert que se détachent, le plus souvent, les tons du ciel, d'un rocher, d'un cours d'eau, d'une route vicinale, des fleurs aux tonalités les plus riches.

Notre œil a si bien été formé, par notre mère Nature, à comprendre ce genre de rapprochements de couleurs qu'il est plus aisé de découvrir de délicates harmonies de tons sur ce thème que sur tout autre. Sur des verts appropriés, les noirs, les bleus, les rouges, les jaunes, les blancs nous paraissent faire une tache heureuse.

ꙮꙮꙮ

Jusqu'à quel point peut-on tenir compte en pratique de cette observation ?

En rase campagne, faut-il peindre l'extérieur d'une habitation en vert, par exemple ? — Non ! sans doute. Blanche, cette demeure peut être d'un effet charmant, car, dans l'ensemble du paysage, elle ne forme qu'une petite note discrète,

lumineuse, qui fait bien. La Nature nous paraît, en effet, nuancer plus volontiers en vert l'entourage que le sujet même. Puisqu'elle prodigue dans ce cas le vert, le paysage comme fond, la maison qui est comme le sujet de ce tableau doit donc donner une note d'une autre couleur.

S'il s'agit, au contraire, de la décoration d'un intérieur dans une cité industrielle, l'emploi de certains verts sera hautement bienfaisant dans les tapisseries, les tentures, les linoleums, les carrelages. Ici, c'est l'appartement qui est le fond sur lequel le sujet, c'est-à-dire vous et moi, se profile.

Un mobilier de bois naturel sur un fond de tapisserie verdâtre fera le plus souvent un effet très sympathique.

Quant aux costumes, puisqu'ils font partie du sujet, le vert, comme note dominante, n'y jouera pas facilement un rôle très réussi.

Holbein a tiré parti de cette observation dans l'un des plus remarquables portraits que je connaisse de lui. Cette toile est à Berlin, au Musée de l'Empereur Frédéric. Elle représente un buste d'homme assis devant une table et qui se silhouette sur le fond de boiserie d'un vert doré. Le ton des chairs, quelques blancs fanés, des velours noirs, des bruns, les petites notes rouges et bleues du tapis de table forment avec ce fond la plus saisissante des harmonies.

Van Eijk et Memling ont plus d'une fois placé leurs personnages sur un fond de prairie.

Aujourd'hui, l'on voit de plus en plus les portraitistes transporter leur modèle en plein air pour lui donner un fond de paysage.

S'il est vrai que l'art doit avoir sur l'homme une influence tonique et reposante, cette proposition, relative à l'importance du vert en matière de décoration, se trouve corroborée par le dire des oculistes, qui envisagent généralement le vert comme la couleur la plus calmante pour la vue.

EMPLOI SOBRE DES TONS RARES

Si certaines couleurs ont actuellement perdu toute leur valeur, c'est qu'on les a profanées en les vulgarisant.

Le *blanc* est une couleur rare dans la nature. On en a fait la couleur la plus commune, celle qui doit revêtir les façades extérieures et intérieures d'innombrables immeubles, la lingerie, la literie, le nappage, la vaisselle, les papiers d'impression, d'écolier, de dessin, d'aquarelle, etc.... S'il y a là quelque nécessité dans le domaine industriel, cette même fatalité n'existe heureusement pas sur le terrain artistique. J'estime qu'il fut regrettable de la part d'une certaine école moderne de peinture de choisir le blanc comme fond de ses expositions de tableaux.

Si nous voulons que le blanc dise à nouveau ce qu'il doit dire, il faut lui rendre sa place d'honneur dans nos œuvres d'art. Il faut l'employer comme une matière précieuse, c'est-à-dire avec tact.

Ce que l'on vient de lire au sujet du blanc est tout aussi vrai des autres couleurs vives.

Les tons les plus splendides doivent de toute nécessité être employés avec d'autant plus de mesure qu'ils sont plus nobles. Un ton pur ne peut en aucun cas être profané sur de grandes surfaces, sans perdre du même coup la valeur qui paraissait lui être intrinsèque.

C'est donc sur des tons neutres que devront se profiler les quelques notes vives d'une composition, pour acquérir le maximum de leur vertu.

Enfin, il est naturel que les taches les plus brillantes ou les plus importantes comme ton et comme valeur, soient placées au cœur du motif,

et répétées d'une manière plus discrète dans les autres parties de la décoration, afin de n'en pas rompre l'unité.

COMPLEMENTAIRES ET SUPPLEMENTAIRES


E que nous avons avancé au sujet de l'observation générale de la Nature, comme base de l'éducation de notre sens de la couleur, paraîtra bien étrange dans certains milieux d'artistes. L'empirisme a une trop belle carrière sur cette voie-là !

Lorsqu'on veut parler couleur, on part aujourd'hui d'une base plus scientifique !... l'étude du *spectre solaire.*

Je regrette, soit dit en passant, qu'on apprenne à nos collégiens que la gamme du prisme se décompose en sept couleurs. Il serait plus simple de parler de *six tons,* qui se groupent sous deux chefs. La première catégorie comprend les trois couleurs dites *primaires* : le jaune, le rouge et le bleu. La seconde.... les intermédiaires, appelées *binaires* : l'orange, le violet et le vert.

Les trois couleurs primaires suffisent à composer tous les tons que nous offre la Nature. Cette remarque est à la base de l'invention et de l'emploi du procédé moderne de reproduction : l'autotypie en trois couleurs, ou *trichromogravure,* dont les productions sont si charmantes à étudier à la loupe. Il serait intéressant que des fabriques de broderies et Gobelins fissent l'essai d'interpréter quelques-uns de ces travaux au moyen d'un minimum de laines. Quantité de nuances et de tons rompus seraient rendus par le rapprochement de divers tons purs. Ce « pointillisme » serait encore plus naturel, exécuté par ce procédé, qu'en peinture, où il a déjà donné d'utiles résultats.

Si le jaune, l'orange, le rouge, le violet, le bleu et le vert sont placés dans cet ordre sur un disque, on dira que les couleurs opposées deux par deux l'une à l'autre sont *complémentaires*. Le vert est la complémentaire du rouge, comme le jaune est celle du violet et l'orange la complémentaire du bleu.

En physique, deux couleurs sont complémentaires, quand leur combinaison produit du blanc. En peinture, leur mélange produit un gris verdâtre.

Sont dites *supplémentaires*, les couleurs qui se juxtaposent sur le disque. Le vert et l'orange sont les supplémentaires du jaune, le jaune et le rouge celles de l'orange, et ainsi de suite.

ꕥꕥꕥ

De cette division en couleurs complémentaires et supplémentaires, il est né deux courants dans les écoles modernes de peinture et de décoration, courants qui se sont bien vite absorbés l'un dans l'autre par des concessions réciproques, car il était impossible à l'un d'exclure l'autre.

Les artistes de la première tendance, gens au tempérament robuste, de beaucoup les plus nombreux, ont dit : Toute œuvre d'art colorée doit mettre en jeu des couleurs complémentaires. Il faut opposer le vert au rouge, le jaune au violet, l'orange au bleu. — Ce dernier rapprochement a présidé à la décoration d'un nombre illimité de pièces de céramique. Dans ce domaine, les traités de couleur sont encore assujettis à cette conception.

ꕥꕥꕥ

Les partisans de l'autre théorie se sont tenus en garde contre cette opinion devenue populaire : « Ces harmonies-là sont bruyantes ; elles manquent de tout charme intime. Il nous faut réunir des supplémentaires. » Un rouge orangé sera donc mis en valeur par divers rouges et roses froids : carmin, lilas, violet. Une harmonie en jaune et blanc, le blanc étant considéré

ici comme supplémentaire du jaune, est plus reposante qu'une harmonie en jaune et violet. Si l'on veut introduire dans une composition des complémentaires, il est bon d'établir entre elles un passage à l'aide de supplémentaires, afin que l'ensemble ne paraisse pas trop désordonné.

Dans le même ordre d'idées, l'observation de la Nature nous inculque cette nouvelle conviction : Une harmonie sera plus facile à trouver par un rapprochement de tons de même valeur, que par l'union de couleurs dont les unes sont beaucoup plus claires que les autres.



RAYONNEMENT DES COULEURS



DANS la grande décoration, des problèmes complexes se posent. Quelques-uns proviennent du fait que des surfaces égales, recouvertes de couleurs différentes, paraissent ne pas avoir les mêmes dimensions. Un carré bleu paraît plus grand qu'un carré rouge de même étendue ; un local où le bleu domine dans la décoration, paraît plus vaste que celui de même grandeur où le rouge est la note essentielle. Car le bleu est une couleur envahissante et qui donne l'impression de la distance. Un effet semblable est à enregistrer en ce qui concerne le blanc et le noir : Les carreaux blancs d'un carrelage paraissent plus grands que les carreaux noirs de même grandeur, ce qui

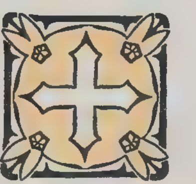
produit, dans un même assemblage, une irrégularité fort désagréable à l'œil.

Cette remarque nous laisse entrevoir avec quelles précautions on doit faire jouer les complémentaires, qui réagissent si violemment l'une sur l'autre !

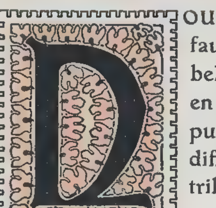
Pour faire valoir une complémentaire par une autre, il est bon que l'une l'emporte hardiment sur l'autre. Si c'est un vert que l'on veut faire chanter par un accompagnement de rouge, ce rouge ne doit avoir que l'importance d'un liseré ou d'un pointillé. Placé l'un à côté de l'autre, en petites quantités égales et vus à distance, le rouge et le vert présenteront l'aspect d'une surface grisâtre.

Il y a, du reste, un excellent parti à tirer de ce rayonnement des couleurs les unes sur les autres. En broderie, il est difficile d'obtenir un brun plus vivant que celui provenant du rapprochement par petites notes d'un violet et d'un jaune foncés. Les artistes des écoles pointillistes du siècle passé ont démontré combien la couleur peut prendre de vivacité, lorsqu'elle est formée par la juxtaposition de tons purs rayonnant l'un sur l'autre, plutôt que par un mélange de ces mêmes couleurs, ce qui donne un ton neutre plus terne.

Les couleurs supplémentaires se défigurent moins réciproquement, le bleu et le vert par exemple, que ce n'est le cas des complémentaires. On est donc plus sûr du résultat. Lorsque l'ensemble du travail est achevé et vu à distance, il y a moins de surprises.



DU NOIR ET DU GRIS



NOUS disions plus haut qu'il faut utiliser avec mesure les belles couleurs, et les mettre en valeur par des tons rompus. Il est bien des cas où différents noirs et gris y contribuent merveilleusement.

Les fleurs d'une prairie, les feuilles de premier plan d'un buisson projettent une ombre qui les enveloppe d'une zone sombre. Notre œil est si bien accoutumé à ce stratagème qu'emploie quotidiennement la Nature pour nous présenter dans tout leur éclat les objets qu'elle offre à notre vue, qu'il nous paraît plus harmonieux de voir les diverses parties d'une décoration être entourées d'un trait foncé, plutôt que d'un trait blanc.

Le sujet de nombreuses faïences persanes, de porcelaines d'Extrême-Orient, d'estampes japonaises est encadré d'un liseré gris ou noir.

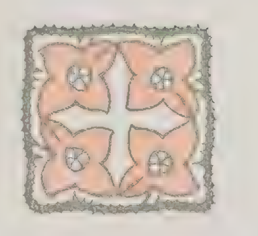
L'exemple le plus remarquable qu'on puisse citer de l'excellent effet du noir cernant toutes les parties d'un motif est, sans contredit, celui des vitraux. Le noir des plombs, sans arrêter l'attention, donne aux couleurs le maximum de leur résonance.

Le noir est surtout bienfaisant avec les couleurs d'ombre, telles que les verts, les bleus, les violets. Placez un outremer pur à côté d'un ton quelconque ! Il ne dira peut-être pas grand'-chose. Enveloppez-le d'un trait noir ! Il sera transfiguré. Il prendra une profondeur, une splendeur inattendues.

Dans bien des cas, les couleurs lumineuses, les jaunes, les oranges, les rouges chauds, forment une harmonie plus délicate avec des gris qu'avec des noirs. Le rapport en est plus tranquille. Chacun a dans l'imagination le souvenir de l'émotion infiniment douce qu'il a éprouvée en contemplant les rapprochements de rouge ou

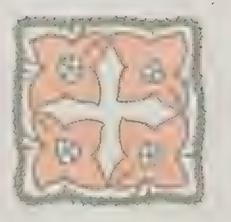
rose et gris perle, que nous offre le plumage de quelques échassiers et d'oiseaux d'eau venus d'un monde bienheureux.

Certains savants se sont permis de préciser encore bien des conditions d'harmonisation de la couleur. Mais ces lois spécieuses, qui mettent à nu tous les mystères de la Beauté, me paraissent relatives. Lorsque ces érudits parlent



de jaune, de rouge ou de bleu, ils ne peuvent pas préciser leur pensée, au moment où cela serait indispensable : le terme générique de rouge, par exemple, embrasse un nombre infini de tons et de nuances ! Et.... la beauté d'une harmonie tient à si peu de chose !...

Ne me suis-je pas déjà trop aventuré ? Poursuivre cet exposé sommaire ! ce serait aborder le domaine des investigations personnelles, où chacun doit se laisser guider par son propre tempérament.



CONCLUSION



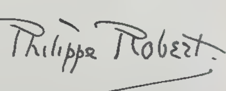
E me suis proposé dans ce texte d'établir quelques jalons, point de départ de lignes susceptibles d'un prolongement indéfini. Ces jalons sont-ils fixés dans un terrain solide ? C'est là une chose que chacun devra contrôler d'après ses propres observations. Aucune théorie du Beau n'est faite pour dispenser des recherches personnelles ; elle les suppose et les nécessite.

Une obligation intérieure m'a en quelque sorte contraint à exprimer ainsi le résultat de mes investigations.

Hélas ! mon travail manque d'éloquence. J'eusse aimé à communiquer à mes lecteurs quelque chose de ces émotions sublimes ressenties en face de certaines merveilles de la Nature, voire même devant quelques chefs-d'œuvre de l'art....

Malgré toute l'imperfection d'un semblable écrit, je veux espérer qu'il contribuera à élucider pour plusieurs certaines questions restées confuses jusqu'ici, à préciser notre Idéal, et que ces faibles lumières nous aideront à marcher sur la voie qui conduit à l'éternelle Beauté.

Au Ried sur Bienne, Février 1909.



SOMMAIRE

TABLE DES HORS-TEXTE



PLANCHES HORS-TEXTE

Planche I. SALICINÉE, *Populus tremula D.*
Peuplier tremble.



Planche 11. ACÉRINÉE, *Acer opulifolium Vill.*
Erable à feuilles d'obier.



Planche III. ACÉRINÉE, *Acer pseudoplatanus L.*
Erable sycomore attaqué par le champignon noir.
Rhytisma acerinum Pers.



Planche IV. ACÉRINÉE, *Acer platanoides* L.
Erable platane ou plane.



Planche V. ACÉRINÉE, *Acer campestre L.*
Erable champêtre.



Planche VI. ROSACÉE, *Rubus fruticosus* L. Ronce attaquée à la surface inférieure des feuilles par un champignon noir, visible en automne le *Phragmidium violaceum* (Schulz) de la famille des Urédinées, qui produit sur la face supérieure des feuilles des taches pourpres. En été, ce champignon est couvert de ses spores oranges, qui forment une belle harmonie avec le blanc verdâtre du dessous des feuilles.





Planche VII. AMPÉLIDÉE, *Vitis vinifera* L.
Vigne cultivée.



Planche VIII. CAPRIFOLIACÉE, *Viburnum opulus* L.
Viorne obier.



Planche IX. RENONCULACÉE, *Helleborus fœtidus* L.
Ellébore fétide.



Planche X. CÉLASTRINÉE, *Evonymus Europaeus* L.
Fusain d'Europe ou bois-carré.



Planche XI. AMYGDALÉE, *Prunus avium L.*
Prunier des oiseaux ou Cerisier.


R
1908.

Planche XII. ROSACÉE, *Rosa canina L.* Eglantier.







Planche XIII. Projets de plat décoratif et vase de faïence émaillée : Décor d'églantier.

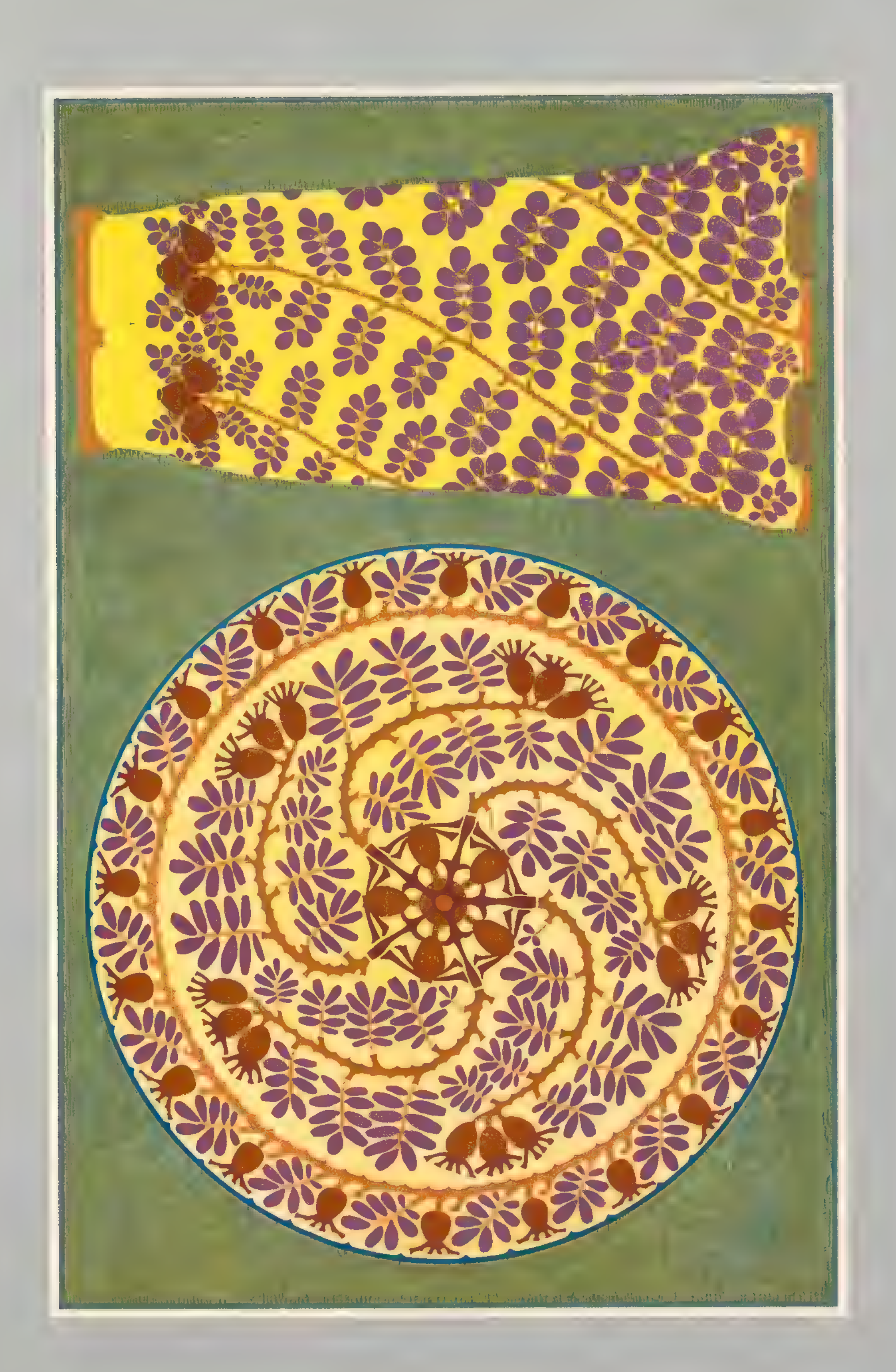




Planche XIV. Frise de papier gaufré : Décor de ronces.

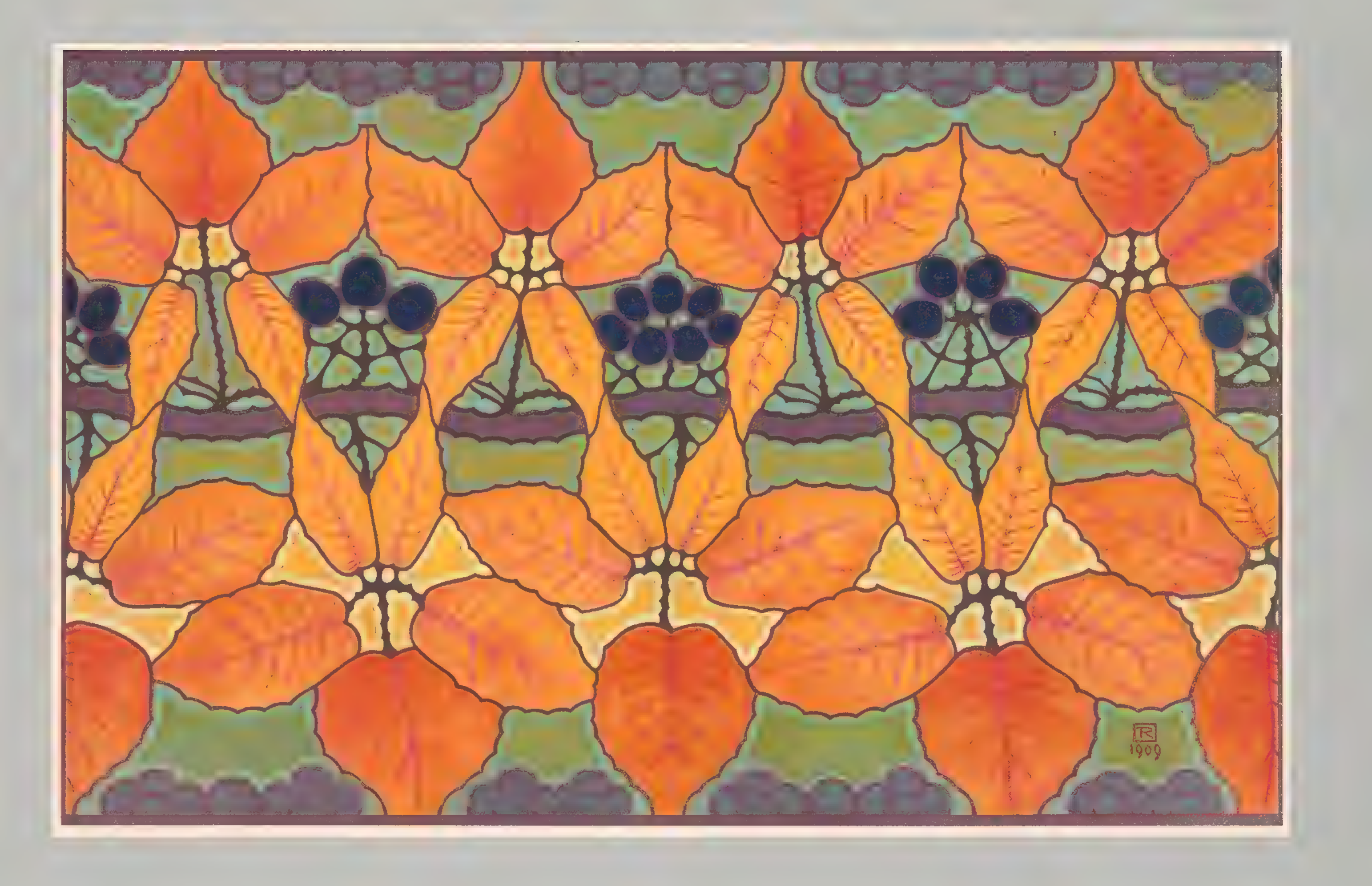

1909

Planche XV. Projet de carreaux hexagonaux :
Décor d'érable platane.
Etoffe imprimée : Décor d'ancolie (*Aquilegia vulgaris*).



Planche XVI. Projet de carreaux hexagonaux : Décor de ronces. ❧ Projet de tapisserie : Décor d'ellébore.

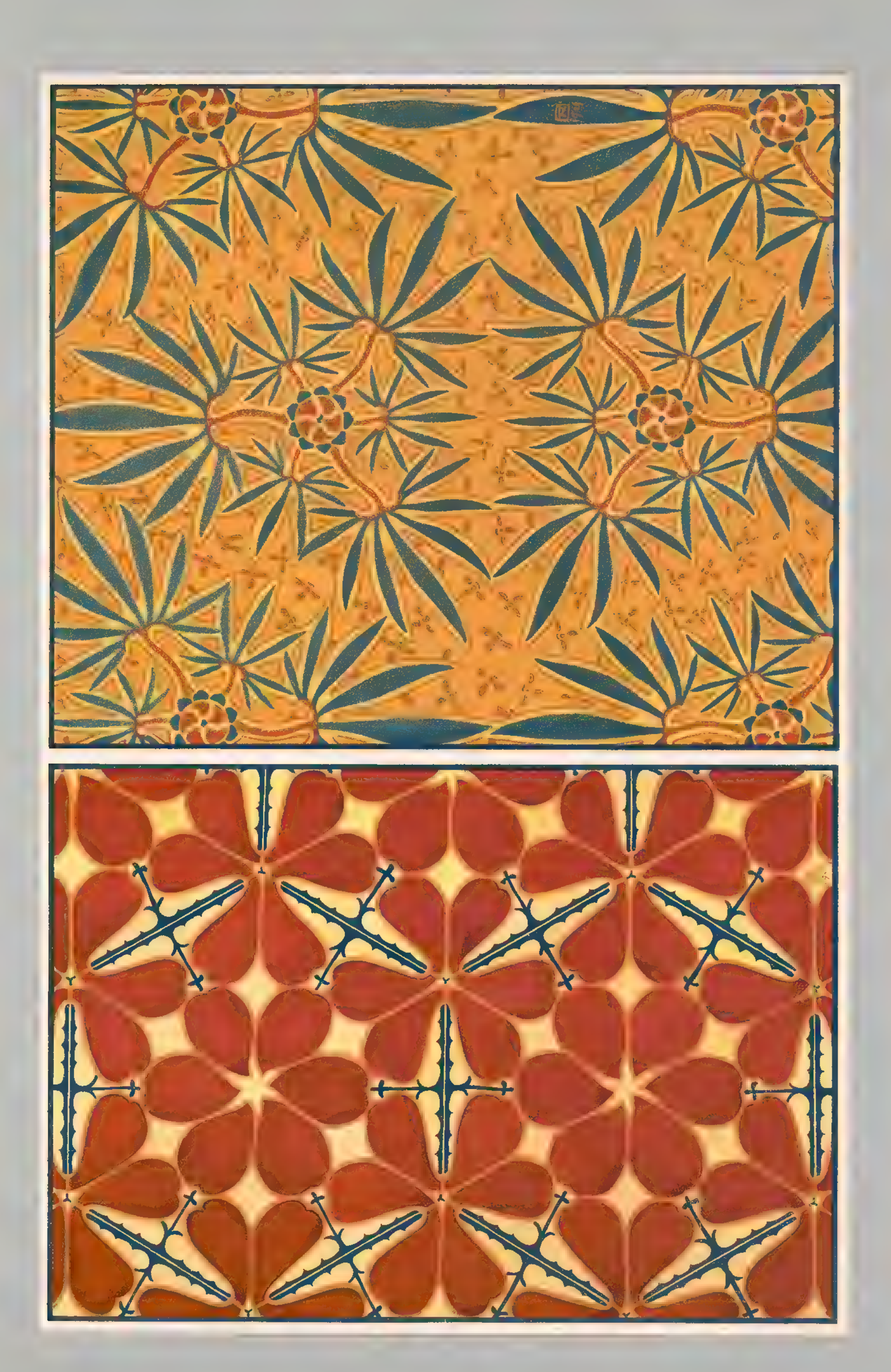
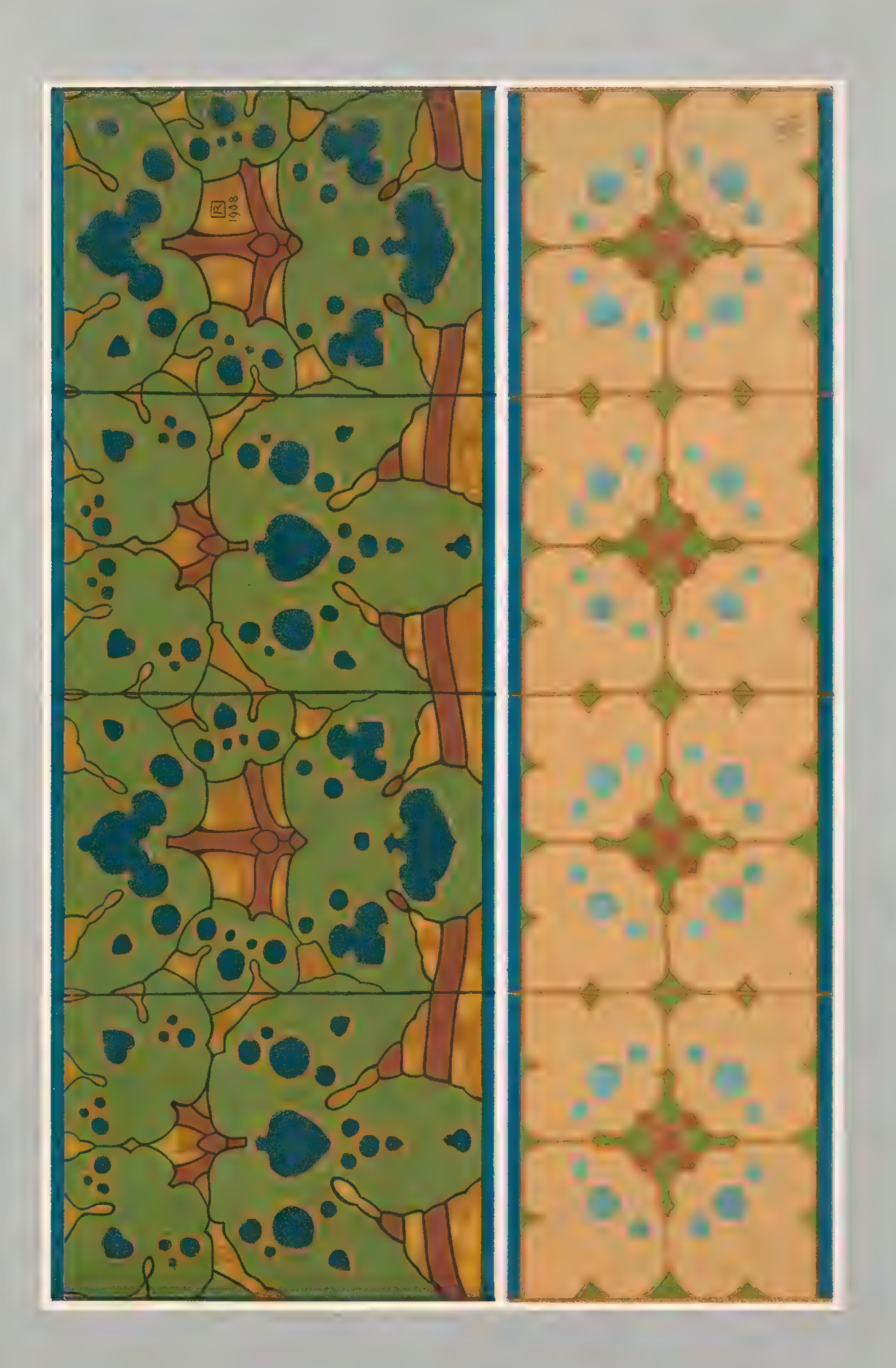
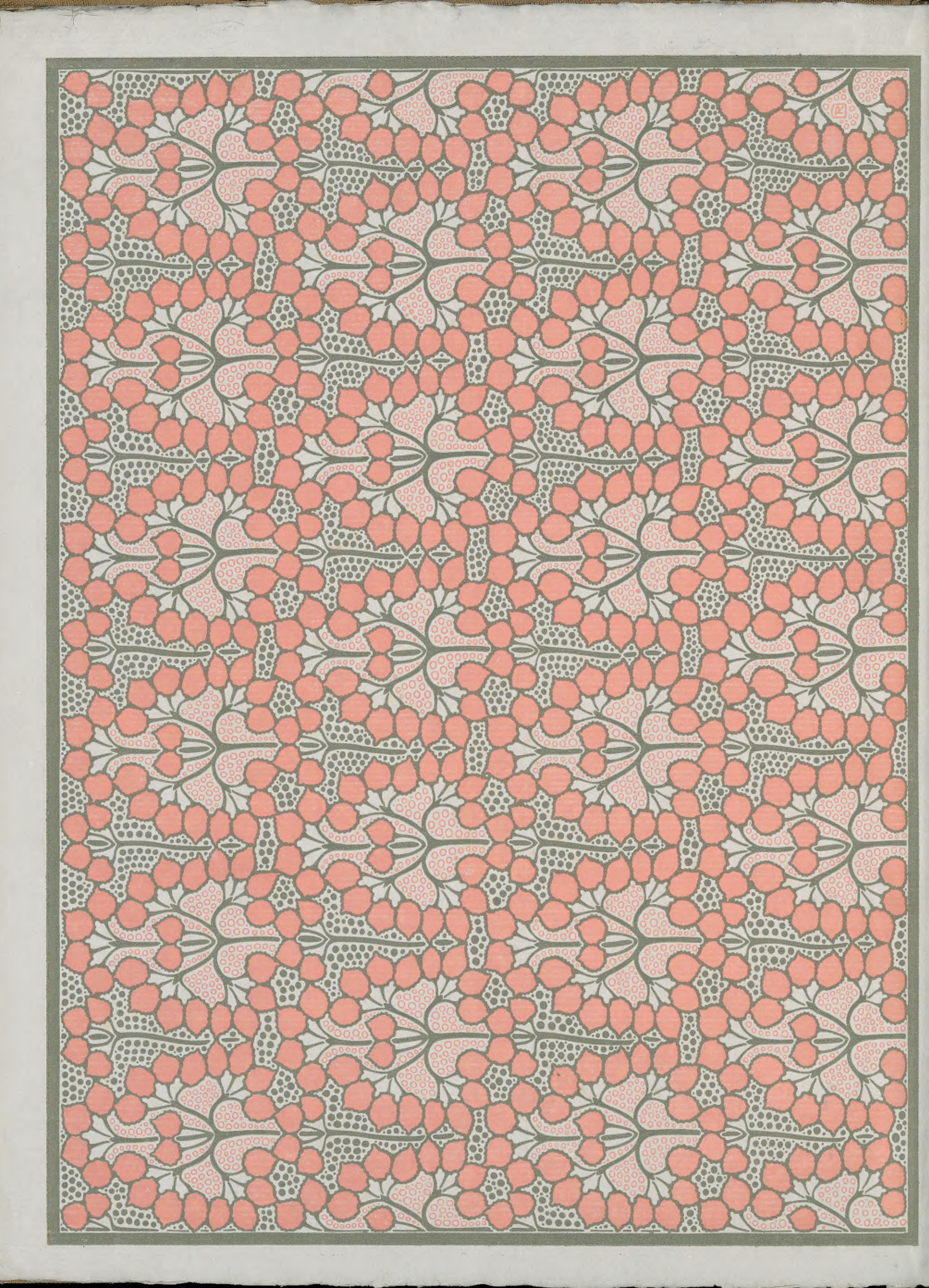


Planche XVII. Panneau de bois découpé, sculpté, sur fond d'étoffe : Décor d'érable champêtre.
Projet de bordure brodée par applications, pour un grand tapis de drap blanc : Décor d'érable champêtre.


1909.

Planche XVIII. Frises en carreaux de faïence émaillée :
Décor d'érable faux platane. ❧ Décor d'érable à feuilles d'obier. (2)


1908



No. 560/1000 Expl.

